



## La irreductibilidad de la obra de arte como una forma de comunicación

Ulises Pineda Miranda

[ulisespma@live.com](mailto:ulisespma@live.com)

Universidad Nacional Autónoma de México

### Resumen

Las líneas interpretativas con las que generalmente se aborda la obra de arte como una forma de comunicación presentan miradas reductivas y limitadas. En el presente trabajo me propongo exponer una serie de elementos que considero importantes para dar cuenta de que la obra de arte es un concepto que nos lleva a una discusión más allá del pensarla únicamente en su materialidad, sus elementos semióticos, de recepción, de tradiciones icónicas<sup>1</sup> y/o contextuales. Se entablará un diálogo entre las cinco características de las formas simbólicas (la obra de arte considerada como una de ellas) propuestas por Thompson, reconociendo su importancia, pero también tomando distancia y ampliando el horizonte de estos preceptos; esto, con el objetivo de cristalizar la irreductibilidad de la obra de arte.

**Palabras Clave:** arte; formas simbólicas; hermenéutica; comunicación.

### Abstract

The interpretative lines which generally the artwork is treated as a form of communication present reductive and limited attention. In this paper I intend to expose a number of elements that I consider important to realize that the work of art is a concept that leads to a discussion beyond thinking it only in its materiality, its semiotic elements, reception, traditions iconic and/or contextual. A dialogue between the five features of symbolic forms (the artwork considered one of them) proposed by

<sup>1</sup> Concepto elegido para referirme a las vanguardias, distintas disciplinas del Arte, características estilísticas impuestas por la industria del arte o, las propuestas estéticas posmodernistas.





Thompson, recognizing its importance, but also taking away and expanding the horizon of these rules shall be instituted; this, in order to crystallize the irreducibility of the artwork.

**Key words:** *art; symbolic forms; hermenetics; communication.*





## La irreductibilidad de la obra de arte como una forma de comunicación

Ulises Pineda Miranda

[ulisespma@live.com](mailto:ulisespma@live.com)

### Introducción

Este trabajo es una reflexión que forma parte de la investigación realizada en la maestría en Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Nacional Autónoma de México. El objetivo es ampliar las nociones, interpretaciones y abordajes en el estudio de una obra de arte como una forma de comunicación, se tomará como base las cinco formas simbólicas de las que hace mención J.B Thompson, y a partir de estas, en cada una de ellas se argumentará y ejemplificará un horizonte interpretativo que le dé un mayor sentido y considere estos textos en su forma ontológica y fenomenológica.

*“La obra se halla enraizada en su suelo, pertenece a su tiempo, se fija sustancialmente en él, quizá esa es la razón principal de la condición del malentendido (la inconmensurabilidad de los tiempos de la creación y la interpretación). Pero, no obstante, todo esto, el intérprete aspirará a comprender el discurso en toda su profundidad”*

Frederich Daniel Ernst Schleiermacher, 1959.

En el texto *Ideología y cultura moderna*, J.B. Thompson plantea: “Usaré el término “formas simbólicas” para referirme a un amplio campo de fenómenos significativos, desde las acciones, gestos y rituales, hasta los enunciados, los textos, los programas de televisión y las obras de arte.” (Thompson, 1993) Como se mencionó en un inicio, partiré de la noción –en estos términos- de que la obra de arte es una forma simbólica, esto nos permitirá ubicar algunas de sus características, y a su vez, reconocer que las





prácticas estéticas que en la actualidad se producen, utilizan diversos soportes y materiales para su enunciación. Todas estas características que la obra de arte (también llamada artefacto icónico) pone en juego es a lo que Paul Ricoeur le llama texto.

Entonces, Thompson advierte que las formas simbólicas tienen cinco características: el aspecto intencional, convencional, estructural, referencial y finalmente, el aspecto contextual. Si bien no son elementos que se logren separar de las formas simbólicas por completo, para Thompson son muy visibles los análisis que se pueden hacer de cada uno de estos conceptos por separado: desde los estudios de recepción, la semiótica, la lingüística, así como históricos, entre otros.

Podemos reconocer tradiciones teóricas y de pensamiento que se enfocan al estudio de las formas simbólicas, como la relación entre el autor y el proceso creativo, así como su observador o receptor, el estudio de la obra como estructura, su contextualización y posiblemente hasta su reproducción, empero, no hay que olvidar que es en el intercambio simbólico entre las personas donde se da realmente la comunicación.

La primera característica es el aspecto *intencional*, y respecto a esto Thompson señala: “(...) son expresiones de un sujeto y para un sujeto (o sujetos). Es decir, las formas simbólicas son producidas, construidas o empleadas por un sujeto que, al producirlas o emplearlas, persigue ciertos objetivos o propósitos y busca expresar por sí mismo lo que “quiere decir”, o se propone, con y mediante las formas así producidas.” (Thompson, 1993) No hay duda de que la obra de arte es creada para ser mirada, vivida, observada; pero esos “objetivos o propósitos” en los que se advierte de su intencionalidad, están sumamente ligados a la ética del productor de la misma, a su vez, está conectada con una conciencia y una voluntad que generan esa forma simbólica. Una forma rica de ver esta relación es la que ofrece Gadamer: el texto es una conciencia que dialoga con la conciencia del intérprete (Lizarazo, 2004).





Esta primer característica de *intencionalidad* puede resultar en una sobreinterpretación por parte de quien la contempla, pero también es interesante una postura que nos haga interpretarla no solamente por medio de las supuestas intenciones de quien la produce, sino también, por medio de nuestro acercamiento con la obra en sí, sin tomar en cuenta muchas veces lo que el autor exponga literalmente; más bien, es poner en juego una serie de elementos icónicos, lingüísticos, históricos y hasta inconscientes, que darán cuenta, o no, de esa *intencionalidad*.

De acuerdo con Edgar Morin son individuos/sujetos físicos, biológicos, psicológicos, culturales, económicos, históricos, quienes intervienen y modifican su entorno a partir de sus estrategias definidas y procesos creativos (Del Rivero, 2011). Por lo tanto, este sujeto productor y sujeto(s) receptor(es) u observador(es) son los que constantemente van a estar modificando esa supuesta intencionalidad de la obra y para con la obra; ninguno es pasivo<sup>2</sup> en el proceso de la experiencia estética, sino que se aprehende el mundo no únicamente desde lo racional, ya que lo emocional interviene en todas las relaciones en-el-mundo<sup>3</sup>.

Hay que recordar que diversas tradiciones icónicas o de vanguardia han puesto en jaque la noción de *intencionalidad* en sus obras, muchas veces esta es entendida como provocación, cambio y reflexión, pero ejemplos como el dadaísmo o el accionismo vienés, nos muestran que esa intencionalidad puede ser resemantizada no únicamente por quienes producen, sino también por quienes experimentan, observan o viven la obra. En última instancia, más que dilucidar la intencionalidad de la obra o de su autor con diversos mecanismos metodológicos, podríamos hablar de dialogar con la obra, entenderla, comprenderla.

<sup>2</sup> Sujeto pasivo se refiere a la tradición teórica que concibe a los sujetos como únicamente receptores de lo que se les presenta (programas de TV, noticias de prensa, una obra de arte, entre otras) y que no hay una interacción o trabajo cognoscitivo, científico o intelectual que establezcan con lo que se les presenta.

<sup>3</sup> Ser-en-el-mundo concepto de Martin Heidegger.





La segunda característica de las formas simbólicas es el aspecto convencional “(...) la producción, la construcción o el empleo de las formas simbólicas, así como su interpretación por parte de los sujetos que las conciben, son procesos que implican típicamente la aplicación de reglas, códigos o convenciones de diversos tipos (...) van de las reglas gramaticales a las convenciones estilísticas y expresivas, de los códigos que vinculan las señales particulares.” (Thompson, 1993)

Para Panofsky, el fundador de la iconología moderna, existen tres niveles que se encuentran en la obra de arte: el pre iconográfico, el iconográfico y el iconológico. El primero da cuenta de la dimensión formal de la forma simbólica, las líneas, colores, entre otros; el segundo las convenciones que pone en juego la obra, y finalmente, la tercera característica es lo más parecido al plano hermenéutico por tratar de acercarse a la comprensión del otro.

Es en este segundo nivel, el iconográfico, donde se presentan estas convenciones, arquetipos o estereotipos, personajes, narrativas, es como una enciclopedia de cada cultura para poder llegar a la significación intrínseca o simbólica, ya que para Panofsky, la imagen también pone en juego situaciones históricas. Todo es convencional, ya que las formas simbólicas ilustran ciertas narrativas culturales, imágenes, figuraciones, alegorías, de tradiciones teóricas y de pensamiento, de la cultura.

Sobre estas convenciones como elementos intrínsecos de la cultura, Wolton propone: “Entiendo por cultura no la que es “cultura”, sino la cultura en sentido amplio: lo que, funcionando como un signo en la realidad social, signo compartido por los otros, permite comprender el mundo y hablar de él. Esta cultura –ampliada- varía según los conocimientos y tiene diferentes sentidos según los países.” (Wolton, 2004) Es esta especificidad que menciona el autor lo que nos hará preguntarnos sobre la significación de ciertas formas simbólicas en contextos espacio-temporales determinados, su ampliación y reproducción.





Respecto a esto Banhabib menciona: “La postura dominante hoy en día se basa en una concepción igualitaria de la cultura surgida de la antropología social de Bronislaw Malinowski, Evans Pritchard, Margaret Mead y Claude Lévi-Strauss, todos ellos críticos de los prosupuestos culturales eurocéntricos. Estos autores consideraban que la cultura era la totalidad de sistemas y prácticas sociales de significación, representación y simbolismo que poseen una lógica autónoma propia, una lógica separada y no reductible a las intenciones de aquellos a través de cuyas acciones y prácticas surge y se reproduce.” (Benhabib, 2006)

Pero curiosamente es en la práctica y en la especificidad donde damos cuenta de estas acciones que se reproducen. Para Geertz, hay ciertos significados donde los prosupuestos culturales son parte del pensamiento que es una función de la mente, es aquí donde se manifiesta la cultura misma en la que estamos insertos, le damos significado, esto se inserta en otros contextos y se le brinda otra significación. Es por eso que hay una idea errónea de cultura como valor universal –aludiendo a los autores que Benhabib mencionó en el párrafo pasado-, hablar de supuestos universales es hablar de vaguedades, porque el horizonte epistémico está delimitado culturalmente.

La tercera característica de las formas simbólicas es su aspecto *estructural* “(...) *las formas simbólicas son construcciones que presentan una estructura articulada*. Presentan una forma articulada en el sentido de que típicamente se componen de elementos que guardan entre sí determinadas relaciones (...) se puede analizar la yuxtaposición de las palabras e imágenes en un cuadro, o la estructura narrativa de un mito. Podemos distinguir aquí entre la *estructura* de una forma simbólica, por una parte, y el *sistema* que es representado en formas simbólicas particulares.” (Thompson, 1993)

Retomando nuevamente a Geertz, este toma una distancia considerable en el concepto de estructura, ya que es a partir del interaccionismo simbólico donde da cuenta de el aspecto vivo, más no en la estructura, y que el significado no está en el enunciado o la relación con la estructura, sino en la combinación e interacción de estas adheridas a su





contexto. Estos sistemas a los que Thompson refiere podrían ser también las convenciones o estereotipos de la segunda característica de las formas simbólicas, mismas que se relacionan, organizan y “estructuran” para enunciar “algo” en forma específica, como por ejemplo, el lenguaje.

Si bien podemos reconocer al lenguaje como la mediación entre nuestro interior y el exterior, también hay que dar cuenta de las prácticas que tenemos interiorizadas y que llegan a ser naturalizadas por la rutinización en la que participamos, es aquí donde el observador no dejará de proyectar sus propias categorías sobre lo observado, que también modifica y que puede dar cuenta de esa estructura en la que está inmerso.

Como se mencionaba anteriormente, se ha considerado al lenguaje como la estructura principal de la condición humana –para algunos-, que no se puede separarse del observador y que hay una serie de relaciones y de conexiones con el referente, pero el uso de esos códigos por oposición no es suficiente en las interacciones que entablamos con el mundo, o más en específico, con la obra de arte. Como dice Ricoeur: “el lenguaje es algo virtual” y esta virtualidad no lo es todo para la experiencia estética, por lo que habrá que reconocer a la estructura como sólo un referente entre los demás referentes.

Sabemos que todo elemento cultural tiene una estructura y una configuración, donde ciertas normas, élites o tradiciones van a “gobernar” ciertas formas de pensamiento, sistema de ideas, los símbolos, y quizá ciertos sistemas sociales, políticos o religiosos, pero la sociedad o los sujetos en particular son los que son también partícipes en estas estructuras, ya sea para reafirmarlas o discontinuarlas de acuerdo a las significaciones de la constelación simbólica que se complementan conjuntamente.

“La cuarta característica de las formas simbólicas es el aspecto “referencial” (...) las formas simbólicas son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo (...) “referencial” de manera muy amplia, a fin de abarcar el sentido general en el que una forma o un elemento simbólico de una forma simbólica





puede, en determinado contexto, representar u ocupar el lugar de algún objeto, individuo o situación, así como también el sentido más específico en el que una expresión lingüística puede, en una aplicación dada, referirse a un objeto en particular.” (Thompson, 1993)

Este aspecto *referencial* en su forma más amplia, va muy ligado a los dos anteriores, lo que nos va a llevar a pensar en la socialización primaria (que se obtiene o enraiza desde la familia) y la socialización secundaria (que se adquiere al exterior del núcleo familiar) a la que se refiere Luckmann y Berger, en donde la aprehensión del mundo es una compleja amalgama entre la realidad y la interacción social como dos ámbitos en los cuales se presenta el sentido común, la significación subjetiva, intersubjetiva, la experiencia y el lenguaje como conocimiento de la vida cotidiana. Es en estas interrelaciones cognoscitivas en las que nos vamos a involucrar cotidianamente y que van a dar cuenta de esas representaciones, arquetipos o preconcepciones de la obra de arte, pero –como se menciona anteriormente- no agotarán su significado, sino que serán sólo una serie de agrupaciones y organizaciones que acumulen significados así como experiencias.

Lash aborda estas referencias a partir de la cultura de forma interesante: “Definamos la cultura en términos de prácticas simbólicas y una cultura como un conjunto de prácticas simbólicas más o menos laxamente unidas. Permítaseme destacar estos dos últimos términos: en primer lugar –simbólica- y luego –práctica-. Aquí utilizo –simbólico- en contraste con –semiótico-, y –símbolo- en contraposición a –signo-. (...) Al hablar de simbólico me refiero a símbolos plenos, símbolos con carga de afecto, preñados de significado; a lo que podría denominarse –símbolos pesados-. “Semiótico” por su parte, alude a los símbolos más livianos, esos símbolos vaciados que son los signos. (...) Los símbolos siempre se inscriben en prácticas, formas de vida, un “mundo”, “un ser-en-el-mundo.” (Lash, 2005)



Frente al *arrojamiento* que experimentamos en la enunciación de las formas simbólicas y la interacción en la que nos vemos envueltos contextualmente, así como en las características específicas o las propiedades materiales de ciertas formas simbólicas que median nuestra relación con el mundo y con la obra en especial Benhabib comenta: “Ser y convertirse en un sí mismo es insertarse en las redes de interlocución ; es saber cómo responder cuando se es interpelado y saber cómo interpelar a los demás. En términos estrictos, jamás nos *insertamos* realmente, sino que nos vemos *arrojados* en estas redes de interlocución, en el sentido heideggeriano de “arrojamiento” como *Geworfenheit*: nacemos en redes de interlocución o redes narrativas, desde relatos familiares y de género hasta relatos lingüísticos y los grandes relatos de la identidad colectiva.” (Benhabib, 2006)

Estos grandes relatos a los que Benhabib se refiere serían las formas más claras del aspecto *referencial* de Thompson. Entonces, somos *arrojados* al mundo, estamos inmersos en esas redes e interacciones simbólicas que permean nuestra identidad y que también, pueden o no, determinar nuestra relación con el mundo o para con nosotros mismos.

“La quinta característica de las formas simbólicas hacia la que quiero llamar la atención es el aspecto “contextual” (...) las formas simbólicas se insertan siempre en contextos y procesos sociohistóricos específicos dentro de los cuales, y por los medio de los cuales, se producen y reciben. Formas simbólicas más complejas, tales como las obras de arte, presuponen en general una serie de instituciones específicas dentro de las cuales, y por medio de las cuales, se producen, transmiten y reciben estas formas.” (Thompson, 1993)

En diversos textos, Ian Mukarovsky nos muestra la irreductible y entrañable articulación ente la obra y su intérprete y la inequívoca conexión entre la obra y el horizonte sociohistórico en la que emerge, circula y se interpreta. Es aquí donde la producción de las formas simbólicas dan cuenta de la historicidad de las prácticas





artísticas, su compromiso social y estético; mismas que incluyen normas que con el paso del tiempo se van modificando por los cambios culturales, tecnológicos políticos o económicos.

La producción icónica en cada contexto especial, se refiere a todas estas prácticas estéticas o creación de artefactos icónicos que representan cierto discurso y que entablan un diálogo con el observador o receptor. Estas prácticas artísticas será necesario entenderlas como un proceso creativo de producción de signos y también como una serie de acciones que cobran sentido dentro de una coyuntura determinada, la aprehensión que hace el fruidor<sup>4</sup> u observador al ser partícipe en ese evento estético se relaciona metafóricamente con el momento sociocultural histórico y político específico.

Todas estas figuras simbólicas (imágenes) producidas son consideradas como textos icónicos que son *leídos* por un receptor u observador y que se ponen en diálogo con un fruidor. Esta relación que se entabla entre un *performance*, una fotografía, un video o un poema con su fruidor, será lo que haga de ese *acto* una imagen y será este pacto que tengamos con la obra lo que cobrará sentido no únicamente por la carga contextual en las que estas son producidas, sino también por la relación que existe entre estos signos, convenciones y arquetipos; vamos, las interrelaciones dadas entre esta constelación simbólica que subyace en nuestra constitución como seres humanos. Para Scott Lash, el cambio contextual de las formas simbólicas es interesante: “El cambio cultural implica quizá tanta *Abwicklung* (disolución, liquidación) como *Entwicklung* (desarrollo). No parece seguir los ritmos, la temporalidad del tiempo homogéneo de los relojes, el tiempo de los ciclos económicos y las olas prolongadas (...) El cambio cultural no comprende ideas claras y distintas, elecciones racionales o actos de habla legitimados por el discurso, sino un arsenal de símbolos, a veces vacíos,

<sup>4</sup> Término retomado del Doctor Diego Lizarazo Arias, investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.



a veces efectivamente cargados, que a menudo actúan en el nivel del inconsciente (...) Su lógica es enormemente diferente de la lógica del cambio económico o político.” (Lash, 2005)

Es esta quinta característica la que pondrá en juego la producción de la forma simbólica y la recepción de la misma, ya que ha habido un cambio importante no sólo en los contextos de diversos países como las crisis económicas, los conflictos bélicos o la migración, sino también, los cambios y modificaciones en las herramientas o soportes que los autores de las obras utilizan para la enunciación de sus prácticas artísticas, así como la interdisciplinariedad en las mismas prácticas que es un elemento desde hace varios años muy característico del arte contemporáneo.

Estos cambios contextuales, como lo hemos revisado, se dan al interior y al exterior de la obra, modificando así *la mirada*<sup>5</sup> y *lo mirado*<sup>6</sup>. El contexto es lo que podrá determinar la forma en la que nos ponemos en contacto con la obra y frente a esto Thompson menciona: “Las formas simbólicas son valoradas y evaluadas, aprobadas y refutadas constantemente por los individuos que las producen y reciben. Son objeto de lo que llamaré *procesos de valoración*, es decir, procesos en virtud de los cuales y por medio de los cuales se les asignan ciertos tipos de valor. Además, como fenómenos sociales, las formas simbólicas también se intercambian entre individuos ubicados en contextos específicos, y este proceso de intercambio requiere de ciertos medios de transmisión.” (Thompson, 1993)

Pero estos *procesos de valoración* a los que él se refiere sólo tendrían cabida en una visión economicista de la obra de arte, de su utilidad como un bien cultural, así como en la forma en la que los intereses actuales de la industria del arte y de las tradiciones icónicas implanten características donde se pueda, o no, tener esa figura simbólica.

<sup>5</sup> *La mirada* será el acto mediante el cual el observador se ponga en contacto con la obra.

<sup>6</sup> *Lo mirado* es el artefacto icónico u obra de arte que merece ser mirado, apreciado.





Coincido en que el proceso de intercambio cultural o simbólico se dará a través de ciertos medios de transmisión que nos llevarán a concebirlos de distintas formas; pero la creatividad de las prácticas artísticas que no se rigen con esta lógica, suelen ser más significativas por justamente retomar un camino distinto al que la industria, la economía o la moda dictan.

Un ejemplo de la pérdida de autenticidad que podría relacionarse con esta mirada economicista o globalizadora, es lo que nos muestra Walter Benjamin al referirse a un deterioro del *aura* en la obra de arte a causa de su reproducción múltiple y deliberada, esta *aura* a la que él hace referencia, se vería prácticamente eliminada, borrada, incluso “nacería nula” al pensarse la obra de arte como un bien cultural hecho para su reproducción en múltiples cantidades; esto también se relaciona con la recepción de la pintura, la fotografía o la escultura a través de la pantalla de la computadora. Creo que Benjamin nos quiere advertir de esa experiencia estética que no se logra a través de una pantalla o de un artefacto icónico mediado por múltiples fuentes de mediación.

Finalmente, hay un último elemento indispensable a considerar sobre lo que a la obra como forma simbólica se refiere: el espacio. La obra es un espacio por lo que a sus dimensiones como artefacto icónico se refiere, como un objeto material, pero también es un espacio en sí, donde *la mirada* del observador será llevada a puntos específicos que reflejaran la postura ética, política y hasta religiosa del fruidor.

El terreno es neutral, pero el espacio de la producción simbólica no lo es, se elige, configura, reconfigura o construye sobre elementos significativos para su enunciación; esto para ponernos más cerca o más lejos de la obra, condiciona nuestra mirada, nuestra interacción con la misma, es una forma de poner distancia independientemente de la posición antropomórfica del observador. Entonces, existe un espacio denotativo y diegético, pero este espacio es distinto también en las distintas disciplinas de la producción estética contemporánea: no es lo mismo el espacio de una pintura rupestre, el de un cuadro de Velázquez, el espacio en el que se lleva a cabo una





ópera, un *performance* o *happening*, el de una escultura de Marín o los actuales trabajos del denominado Net Art.

El espacio va a dar cuenta de que la forma simbólica que “se presenta ahí” vale la pena, será parte del discurso y probablemente sea un elemento más de esos *sistemas* a los que Thompson hacía referencia. Es así donde podemos hablar del espacio de la obra y el espacio en la obra, espacios donde puede o no, estar el observador, pero que son elementos indispensables a tomar en cuenta para la significación de la obra de arte.

### Conclusiones

*“De lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproxime más a nosotros el carácter de obra de la obra, primero tienen que caer las barreras de todo lo que se da por sobre entendido y se deben apartar los habituales conceptos aparentes.”*

Martin Heidegger

Esta revisión que se hizo sobre las cinco características de las formas simbólicas propuestas por J. B. Thompson nos acercaron a los “niveles” o “capas” que en la obra de arte se consideran, pero es necesario que a partir de ellas se amplíe el horizonte de discusión sobre lo que es una obra de arte.

Entonces, podemos concluir en que las imágenes se producen, se elaboran con base en reglas semánticas, sintácticas y pragmáticas, propias de nuestra constelación simbólica que las organiza, representa e interpreta; estas convencionalidades, son enunciadas en ciertas narrativas culturales, imágenes, figuraciones, alegorías, no únicamente identificamos personajes, o elementos materiales de una obra o artefacto icónico, sino también narrativas, ya que la organización de imágenes, signos, o narrativas generan dispositivos de significación que se materializan en discursos.





Por lo tanto, estas prácticas artísticas que producen artefactos icónico se enuncian frente a un contexto específico, tomando una postura sociopolítica por la forma en la que el productor organiza o jerarquiza esos dispositivos, materiales, espacios, personajes, y temas.

Habrá que tomar distancia entre las posturas que señalan a la obra de arte únicamente como una estructura, un lenguaje, o una mera interacción de signos; ya que por un lado, la obra no existe sin un fruidor, su observador, ese sujeto que le da significado, la valora, lo sensibiliza; y por otro lado, la obra en *sí misma*, que posee una irreductibilidad ontológica, su autonomía en un aspecto cognoscitivo y práctico, una otredad. La obra de arte es autónoma porque se halla un acontecimiento en ella misma.



## Bibliografía

- Benhabib, Seyla (2006) *Las reivindicaciones de la cultura: igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires: Katz.
- Del Rivero, Antonio (2011). *Metáforas socioculturales en el arte de lo corpóreo*. Tesis doctoral. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Distrito Federal, México.
- Geertz, Clifford (1973) *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Heidegger, Martin (2006) “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica. Edición conmemorativa 70 aniversario.
- Lash, Scott (2005) *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu
- Lizarazo, Diego (2004) *Hermenéutica de las imágenes, íconos, figuraciones, sueños*. México: Siglo XXI
- Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*. New York: Anchor Books.
- Ricoeur, Paul (2006) *Teoría de la interpretación*, Siglo XXI Editores-UIA.
- Thompson, J.B. (1993) *Ideología y cultura moderna*. México: UAM.
- Wolton, Dominique (2004) *La otra mundialización*, Barcelona: Gedisa.